

deutlich abzeichnete, keineswegs nur im eigenen Land, sondern auch darüber hinaus. Das Engagement der Zeitschrift für eine moderne Museumsgestaltung fügte sich hier unmittelbar in einen internationalen Diskurs mit aktiver deutscher Beteiligung ein, die zunächst imperialistischen Tendenzen im Kaiserreich entsprach, später Teil eines zunehmenden Museumsaustausches innerhalb von Europa und mit den USA war.

2.2 Viel Amerika – wenig Frankreich. Schwerpunkte und Lücken einer länderübergreifenden Berichterstattung

Die internationale Ausrichtung der Zeitschrift war dann auch ausdrückliches Ziel während Koetschus Herausgeberschaft. Hatte sich Koetschau schon 1905 erfolgreich um einen Eröffnungsartikel von einer über Ländergrenzen hinweg bekannten Autorität in der Museumswelt wie Bode bemüht, so war es ihm ebenso gelungen, renommierte Persönlichkeiten aus dem Ausland als Beitragende anzuwerben, deren Texte zum großen Teil direkt auf Englisch veröffentlicht wurden (Abb. 12).

Zu den internationalen Autoren und Autorinnen der *Museumskunde* zählten Hans Dedekam, Bibliothekar und Assistent des Kunstgewerbemuseums in Oslo, der 1920 zu dessen Direktor berufen werden sollte, Adriaan Pit vom Niederländischen Museum für Geschichte und Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum, Margaret T. Jackson vom Fogg Museum in Cambridge, Massachusetts, Francis Arthur Bather, Geologe und Paläontologe in der naturhistorischen Abteilung des British Museum, der 1903 den Vorsitz über die Museums Association übernahm, dessen Nachfolger William Evans Hoyle, der zwischen 1889 und 1909 Direktor des Manchester Museum war, Benjamin Ives Gilman, Direktor des Museum of Fine Arts in Boston, Frank Weitenkampf, Kurator des Print Department der Public Library in New York, oder auch Richard Bach vom Metropolitan Museum of Art, um nur einige zu nennen.³⁸

Die internationale Berichterstattung ergänzten deutsche Korrespondenten und Korrespondentinnen, die, wie der bereits erwähnte Curt Glaser aus Asien oder Frida Schottmüller aus Rom, Auskunft über Museen einer Region oder eines Ortes im Ausland erteilten.³⁹ Sie alle trugen im Hauptteil der

38 Zur internationalen Ausrichtung vgl. auch Meyer 2014; Meyer 2019, S. 224f.

39 Vgl. Schottmüller 1913. Schottmüller arbeitete seit 1904 an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung der Berliner Museen. 1907 ging sie erstmals ans Kunsthistori-

Abb. 12 Illustrierte Seite eines auf Englisch abgedruckten Artikels von Benjamin Ives Gilman in der *Museumskunde* von 1911



Universitätsbibliothek TU Berlin,
Foto: Markus Hilbich

Zeitschrift Reiseberichte, Porträts einzelner Museen oder Artikel zu spezifischen Themen bei, etwa zu den Anforderungen an eine ideale Museumsarchitektur, an Beleuchtungssysteme oder an die sich um 1900 allmählich etablierenden Wechselausstellungen, womit zugleich Einblicke in die museale Praxis in Ländern wie Bulgarien, Dänemark, Großbritannien, Holland, Italien, Norwegen, Österreich-Ungarn, Russland, Schweden, Spanien oder den USA gegeben wurden.⁴⁰ Überdies brachte die Rubrik *Museumskunde* stets Meldungen aus aller Welt zu geplanten Museen oder Museumseröffnungen,

sche Institut in Florenz, 1911 folgte ein zweiter längerer Italienaufenthalt. Im Gegensatz zu ihren Forschungen und Tätigkeiten im Umfeld Bodes, die seit Mitte der 1990er gewürdigt werden, blieb ihre Artikelserie zu den römischen Museen für die *Museumskunde* bislang unbeachtet. Vgl. Paul 1994, S. 7-10; Nützmänn 1996; Andresen 2005, S. 35-38; Fattorini 2018.

40 Vgl. z.B. Pit 1905; Weitenkampf 1908; Weitenkampf 1911; Gilman 1911, die repräsentativ für die genannten Themen sind. Nachweise für die Besprechungen internationaler Museen finden sich in Meyer 2014; Meyer 2019, S. 224-226.

Ausstellungen, Personalveränderungen oder neu erschienener Museumsliteratur. Jede noch so entlegen anmutende Begebenheit schien einer Notiz würdig, wie zum Beispiel die Gründung eines staatlichen Museums für Kunst und Altertum im indischen Punjab, einer Städtischen Sammlung im neuseeländischen Wellington oder eines Landesmuseums in Lomé, der Hauptstadt der damaligen deutschen Kolonie Togo.⁴¹ Führte man all diese Kurzinformationen zusammen, ließen sich die kolonialen Museumsaktivitäten problemlos kartografieren.

Freilich setzte die *Museumskunde* auf ihrer globalen Erkundungstour Schwerpunkte. Allein die Liste der Beitragenden legt beredtes Zeugnis davon ab, wie ausgeprägt das Interesse an Praktiken und Strukturen insbesondere des britischen und nordamerikanischen Museumswesens in der gesamten ersten Ausgabe bis 1924 war. So war Bather nicht nur mit mehreren Artikeln in der *Museumskunde* vertreten, die das schottische Pittencrieff House Museum, Geburtsort Andrew Carnegies, die Gattung der Jahresberichte von Museen oder David Murrays Buch *Museums: their History and their Use* von 1904 zum Thema hatten.⁴² Vielmehr verfasste Koetschau selbst eine geradezu überschwängliche Rezension eines Zeitschriftenartikels von Bather, in dem dieser Vorschläge zur Aufteilung von Sammlungsbeständen nach den Bedürfnissen der Besucher und Besucherinnen unterbreitet hatte.⁴³ Zudem steuerte der Herausgeber eine Eloge auf das *Handbook of the Museum of Fine Arts* in Boston bei, das er als neuen Typus des handlichen, preiswerten Museumsführers begrüßte.⁴⁴ Nicht zuletzt diese Beiträge lassen erkennen, dass Koetschau die Zeitschrift bewusst als Medium nutzte, um gezielt seine eigenen, international inspirierten reformerischen Überzeugungen zu propagieren.

Der Akzent auf dem englischsprachigen Raum ließ indes andere Museumslandschaften in Koetschaus *Museumskunde* bis 1924 völlig in den Hintergrund treten. Französische Museen beispielsweise kamen in der Berichterstattung kaum vor, was umso bemerkenswerter ist, wenn man den zwar stets umstrittenen, letztlich aber doch maßgeblichen Einfluss

41 Vgl. *Museumskunde*, 5.1909, S. 114; 4.1908, S. 40; 3.1907 u. S. 190.

42 Vgl. Bather 1905a; Bather 1905b; Bather 1905c.

43 Vgl. Koetschau 1905.

44 Vgl. Koetschau 1907. Einen solchen Beitrag hatte Koetschau auch schon im *Dresdner Jahrbuch* publiziert, vgl. Gärtner 2010, S. 42.

berücksichtigt, den die Kultur des westlichen Nachbarlandes in Deutschland über Jahrhunderte hinweg ausübte.⁴⁵ Gerade der Louvre hatte zuvor unzählige Künstler, Kritiker, Literaten und kunstinteressierte Laien magisch angezogen, seit der Königspalast im Zuge der Französischen Revolution in ein öffentliches Museum umgewidmet worden war. Europaweit hatte er das Begehren geweckt, ein vergleichbares Museum für das jeweilige *patrimoine* einzurichten. Noch bis um 1870 baten Museumsdirektoren und -konservatoren ihre Kollegen vom Louvre und anderen staatlichen Museen Frankreichs um Rat, wenn es um die Pflege und Erweiterung der ihnen anvertrauten Sammlungen oder deren Verwaltung ging.⁴⁶ Davon findet sich in der *Museumskunde* nun keine Spur mehr. Nicht einmal die grundlegende Reorganisation des Louvre infolge des Ersten Weltkriegs, die anlässlich der Evakuierung von knapp 800 Objekten nach Toulouse vorgenommen worden war, fand in Koetschus Zeitschrift noch Berücksichtigung.⁴⁷ Weder die Modernisierung der Räume, in denen der Feuerschutz instand gesetzt, das Heiz- und Beleuchtungssystem erneuert sowie die Wände teils gewaschen, teils neu gestrichen wurden, noch das von den Konservatoren Paul Jamot und Jean Guiffrey realisierte Arrangement der Exponate, die nun durchgehend chronologisch und nach Schulen gehängt waren, wurde mit einer Silbe erwähnt.⁴⁸ Stattdessen gab es einen kurzen Hinweis auf personelle Veränderungen in Frankreich in der *Museumskunde* vom 28. Juli 1920, wo es heißt, Baron d'Estournelles de Constant sei zum Generaldirektor ernannt worden.⁴⁹ Die Ignoranz der *Museumskunde* gegenüber den Neuerungen in Paris fällt umso mehr auf, als andere Zeitschriften wie die *Kunstchronik* durchaus darüber berichteten.⁵⁰

45 Vgl. Meyer 2019, S. 220–228, mit weiterführenden Literaturhinweisen. Auch in Frankreich orientierte man sich nun bei den Museen zunehmend an den USA statt an Deutschland: Passini 2015 stellt in ihrer Analyse von Fachzeitschriften und des an der École du Louvre eingerichteten Kurses für Museologie fest, dass Management und Didaktik des US-amerikanischen Museumswesens besonders geschätzt wurden und es in diesen Bereichen die Vorbildrolle von den deutschen Museen übernahm.

46 Vgl. Bertinet 2014, S. 119f.

47 Vgl. dazu ausführlicher Knels 2014, S. 267–273; Maingon 2016, S. 157–206; Meyer 2019, S. 229f. Zur Evakuierung vgl. Bertinet 2015, S. 17–29; Bertinet 2016, S. 165.

48 Vgl. Knels 2014, S. 273f.; Maingon 2016, S. 195f.; Cladders 2018a, S. 266f.

49 Vgl. den Eintrag in der Museumschronik, in: *Museumskunde*, 15.1920, S. 180.

50 Vgl. Cladders 2018a, S. 240f.

Koetschus Zeitschrift setzte so nachdrückliche Akzente im internationalen Museumsdiskurs. Nicht Frankreich, sondern England und die USA rückten dabei als Orientierungspunkte in den Mittelpunkt, wenn es – eben jenseits von kunsthistorischen Fragen – um eine professionelle Weiterentwicklung der Museumspraxis und -organisation ging. An die dort mit frühen Museumsverbandsgründungen bereits eingeleiteten Professionalisierungsprozesse knüpfte Koetschus *Museumskunde* nun mit eigenen Entwicklungsperspektiven für Deutschland unmittelbar an.

2.3 Forum für eine offene, streitbare Debattenkultur

Innerhalb des von Koetschau auf diese Weise – thematisch wie länderbezogen – klar definierten Rahmens erwies sich die *Museumskunde* von Beginn an tatsächlich als das intendierte Medium für eine intensive Vernetzung der aktuellen Museumsdiskussion. Koetschus Periodikum schenkte zeitgenössischen Reformprozessen in der Regel große Beachtung und bot den in ihrem Zuge ausgelösten Debatten stets ein Forum. Ein Blick gerade etwa auf die zahlreichen Beiträge zu Kunstgewerbemuseen, in denen sich die widerstreitenden Meinungen zur wandelnden Funktion dieses Museumstypus abbilden, vermag dies zu veranschaulichen.

Von Beginn an war der neue Museumstyp Kunstgewerbemuseum mit der Intention von Aufbruch und Veränderung, auch von zeitgemäßer Museumsentwicklung verbunden: Die rasche Verbreitung von Kunstgewerbemuseen seit der Gründung des Museum of Manufactures in London, des heutigen Victoria & Albert Museum, 1852 stand in engem Zusammenhang mit der europaweiten Reformbewegung im Bereich des Kunsthandwerks, die von der Enttäuschung über industriell hergestellte Massenwaren ausgelöst worden war.⁵¹ Die Ausstellung von Mustersammlungen für Handwerk und Industrie sollte Kenntnisse über die Fertigungsprozesse und -techniken vermitteln und darüber die Qualität der Ware und den Qualitätssinn von Produzenten wie Konsumenten fördern. Ihren didaktischen Absichten entsprechend, wurden die Exponate zunächst systematisch nach Funktion, Material und Technik angeordnet. Ein Wandel in der Ausstellungspraxis zeichnete sich dann jedoch Mitte der 1880er Jahre ab, als kulturhistorische neben die bis dato üblichen

51 Zu Entstehung, Funktion und Ausstellungsreformen der Kunstgewerbemuseen vgl. etwa Mundt 1974; Tibbe 2006.